



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dwa wiersze Juliana Przybosa

Author: Marian Kisiel

Citation style: Kisiel Marian. (2010). Dwa wiersze Juliana Przybosa. W: J. Jakóbczyk, K. Kralkowska-Gątkowska, M. Piekara (red.), "Alfabet Paszka : Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski" (S. 182-201). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marian Kisiel

Dwa wiersze Juliana Przybosia

I

Julian Przyboś, „wychowanek [Tadeusza] Peipera”¹, bodaj lepiej od swego nauczyciela rozumiał, na czym polega rola poety nowoczesnego w rzeczywistości literackiej XX wieku. W zasadzie obaj twórcy dążyli do tego samego, wiedzieli, że nie wystarczy głosić tylko idei poezji awangardowej, trzeba jeszcze dla nich zdobywać współwyznawców, a nadto walczyć z tymi, którzy zamknęli się w okowach sztuki starego typu. Przekonanie to było zresztą wspólne dla wszystkich nowatorów, określało strategię ich zachowań względem poetów i czytelników, strategię — tak je nazwijmy — heroldów, werbowników i żołnierzy. Peiper poza te strategię jednak nie wyszedł, Przyboś je przekroczył. Wcześniej zrozumiał, iż dążenie do nowych odkryć nie może być tożsame z przywiązaniem do własnych poglądów². Sztuka otwarta, poszukująca, zwrócona

¹ Określenie E. Balcerzana: *Wstęp*. W: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarze A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. XXVI.

² Por. J. Przyboś: *Tezy*. „Pióro” 1938, nr 1, s. 14: „10. Spostrzegłem, że zazwyczaj co innego głosiłem w teorii, a co innego praktykowałem w poematach. Czyżby moje świadome wymogi teoretyczne były tylko niechęcią do przyjętej w danej chwili postawy poetyckiej, zabiegiem przeciw skostnieniu? Wbrew tym, którzy budują teorie na przykładzie swoich osiągnięć, budowałem ją przeciw tym osiągn-

ku nieokreślonemu ideałowi przyszłości, musi rodzić się w ruchu, w śpięciu — jak powie poeta: „w wynikaniu”.

Ofensywa Przybosia od początku skierowana była w stronę tradycji poetyckiej i w stronę wiersza jako znaku tej tradycji. Wpierw, od połowy lat dwudziestych, miała charakter krzykliwy i w wyjątkowym stopniu cechowała ją apodyktyczność sądów. Walcząc z retoryką zastanej poezji, poeta sam jej ulegał. Ton jego wierszy programowych, a także ton polemik krytycznych bazował na emocjach, ujawniał swój radykalizm i brak otwarcia na rzeczową dyskusję. Atakując poetów tradycyjnych, na retorykę ich liryki odpowiadał retoryką skandalu, zamiast konkretnych zarzutów stawiał na szali swoje oburzenie, nie gardząc epitetami. Tak postąpił w *Chamułach poezji*³, *Prymitywizmie a twórczości ludowej*⁴, *Koniunkturze literackiej na Śląsku*⁵, *Liniach i gwarze*⁶, a więc w artykułach o odmiennej wprawdzie skali odniesień, w istocie rzeczy jednak ostro i konsekwentnie kwestionujących różne modele poezji ekspresjonistycznej, głównie jednak „tradycję ludowo-folklorystyczną”⁷. Nie miejsce tutaj na szerszą eksplikację zagadnienia, było ono już zresztą kilkakrotnie przedmiotem historycznoliterackiego namysłu.

Przyboś zanegował tradycję jako system norm i reguł, ocalił natomiast z niej te fragmenty, które są innowacją metryczną i stylistyczną. Zauważmy, że z tego właśnie powodu występował on przeciwko ekspresjonistom i skamandrytom. Przeciw pierwszym dlatego, że język ich sztuki był synkretycznym wyborem ofert z istniejących już propozycji artystycznych; przeciw drugim dlatego natomiast, że instalowali oni w świadomości literackiej okresu systemy już dobrze skodyfikowane, stare, dziewiętnastowieczne.

nięciom”. To trudno osiągalne pismo zostało opublikowane w serii Archiwum Literackie. Kom. red. Z. Goliński, J. Maciejewski, T. Ulewicz. T. 24: *Źródła do dziejów awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1981, odnośny cytat na s. 198.

³ „Zwrotnica” 1926, nr 7.

⁴ „Zaranie Śląskie” 1929, nr 2.

⁵ „Zaranie Śląskie” 1930, nr 2.

⁶ „Zaranie Śląskie” 1938, nr 3.

⁷ Określenie Tadeusza Kłaka z jego szkicu *Wokół „Chamułów poezji” Juliana Przybosia*. W: Idem: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach awangardy*. Kraków 1993, s. 85.

„A któż jest wrogiem awangardy? Sztuka stara” — napisał Przyboś w *Sensie poetyckim*⁸. I właśnie ta „sztuka stara”, „passeistyczna”, nieposzukująca, lecz eksploatująca dawne złoża ekspresji językowej, była — zdaniem poety — największym zagrożeniem dla liryki XX wieku.

Programowa zgoda na innowacyjność wiersza prowadziła Przybosia ku przestrzeniom wiersza niesystemowego. Dwudziestolecie międzywojenne znało wiersze systemowe i nieregularne, Przyboś — za Peiperem — obydwie propozycje odrzucił. Dla niego wiersz był tworem jednostkowym, by tak rzec: „jednokrotnego użycia”, a zatem w swojej strukturze składniowej, intonacyjnej i graficznej powinien objawiać się wyłącznie jako system napięć międzysłownych, a nie system uprzednich reguł⁹. Zapis wersyfikacyjny jest ważną wskazówką dla interpretatora, służą mu w jednakowym stopniu kontrasty wersowe, co znaki interpunkcyjne. Samodzielność wiersza (jego inwariantna struktura) jest tym samym wkładem nowej myśli, opcją w kierunku niekonwencjonalnych wypowiedzi artystycznych i niekonwencjonalnych artykulacji głosowych.

Niezwykłą dbałość przykładął poeta do języka poetyckiego. Hasło: „maksimum aluzji wyobrażeń w minimum słów” nakładało na niego wielką dyscyplinę języka, odrzucenie zarówno idiomu konwencjonalnego, jak i kolokwialnego. Potęgowanie znaczeń miało zachodzić między związkami semantycznymi słów, poetyckość ujawniać się powinna w „międzysłowniu”, przez metaforę i elipsę. Wiersz jako twór nieskodyfikowany, ukazujący swoją jedyność w kombinacjach leksykalnych („każdy wyraz musi być przemieniony”¹⁰), natomiast swoją wartość w potencjalnych napięciach owych kombinacji — był w konsekwencji kotwiczeniem

⁸ J. Przyboś: *O pojęciu „awangardy”*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 2. Kraków 1967, s. 8.

⁹ J. Przyboś: *Przygody awangardy*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 75: „Nie słowo, lecz międzysłowie jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskiei strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz zależy poezja. Ono to, międzysłowie, wyzwala wizje określające sytuację liryczną, ono, międzysłowie, wyzwala wzruszenie”.

¹⁰ Ibidem.

w świadomości literackiej okresu nowych koncepcji formalnych oraz radykalną rewizją dokonań tradycji.

Przyboś stawiał w ten sposób tezę, że wiersz jest strukturą historycznie zmienną („Człowiek się zmienia wraz ze zmianą stosunków społecznych, a wraz ze zmianą pojęć człowieka o świecie — zmienia się i sztuka”¹¹), i że nowe realizacje zawsze będą respektowały inny rodzaj piękna („Co było piękne wczoraj, nie jest już piękne dzisiaj, bo piękno jest produktem ustawicznej twórczości, a twórczość odkrywaniem dotychczas nieznanego piękna w tym, co nieobjęte twórczością uchodziło za obojętne estetycznie lub brzydkie”¹²).

II

Pamiętając o tym, co zostało tu powiedziane — w dużym skrócie, naturalnie, i w wyborze — na temat poetyckiego światopoglądu Juliana Przybosia, warto cofnąć się na początek lat trzydziestych XX wieku, do „cieszyńskiego okresu” jego twórczości, a ściślej mówiąc — do jego dwóch „wierszy śląskich”¹³. Nie są to utwory „z lektur”, rzadko bywają wymieniane w zestawie tekstów reprezentatywnych zarówno dla Awangardy Krakowskiej, jak i samego twórcy. Wszelako właśnie dlatego, że są takie, warto im się przyjrzeć. Pisali już o nich Zdzisław Hierowski, Krystyna Heska-Kwaśniewicz i Tadeusz Kłak. Zwracali oni uwagę na uobecniony

¹¹ J. Przyboś: *O pojęciu „awangardy”...*, s. 9.

¹² *Ibidem*, s. 11.

¹³ Wiersze cytuję według edycji: J. Przyboś: *Pisma zebrane*. Oprac. R. Skręt. Przedmowa J. Kwiatkowski. T. 1: *Utwory poetyckie*. Kraków 1984, s. 125 (*Nad Śląskiem*) i s. 128—129 (*Król-Huta — Wisła*). Dalej stosuję skrót PZ, cyfra po nim odsyła do odpowiedniej strony tego wydania. Historia wiersza *Król-Huta — Wisła* jest dosyć skomplikowana, zachował się on w dwóch odmiennych autografach i był drukowany w różnych wersjach (por. PZ, s. 489—450). Przywołując tutaj zapis utworu, jaki zaaprobował sam poeta (J. Przyboś: *Utwory poetyckie. Zbiór*. Warszawa 1971, s. 77—78), będę także odwoływał się do wcześniejszych jego wariantów.

w nich wątek krajobrazowy oraz dojmującą tonację pesymistyczną, dowodzili związku tych utworów z innymi wierszami autora *Oburącz*, opublikowanymi na łamach „Zarania Śląskiego”. Te prace należą do odczytań kanonicznych¹⁴.

Warto jednak może zwrócić uwagę jeszcze na coś — na obrazowanie, jakże ważne dla sztuki poetyckiej Przybosia. Obrazowanie, bez którego nie ma w ogóle poezji. Szkic ten powstał z taką właśnie intencją i, nie negując odczytań wcześniejszych, pokorny wobec ich przenikliwych ustaleń, skupiał się będzie wyłącznie na wyobraźni twórcy, gdzie sens słowa zderzał się z trudną wyrażalnością obrazu.

III

W liście do Tadeusza Kłaka Julian Przyboś napisał, że jego wiersze śląskie

powstały [...] z najsmutniejszych przeżyć. Były to czasy bezrobocia i do moich drzwi pukali w Cieszynie zwolnieni z pracy górnicy z G[órnego] Śląska¹⁵.

Nad Śląskiem oraz *Król-Huta — Wisła* to wiersze o czym innym. I jeżeli cytat z listu do Tadeusza Kłaka ma wybrzmieć dokładnie,

¹⁴ Por. Z. Hierowski: *Życie literackie na Śląsku w latach 1922—1939*. Katowice 1969, s. 288—289; K. Heska-Kwaśniewicz: *Śląskie lata i wiersze Juliana Przybosia*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 5. Red. T. Bujnicki, I. Opacki. Katowice 1977; K. Heska-Kwaśniewicz: *Śląskie archiwalia Juliana Przybosia*. „Prace Historycznoliterackie”. T. 11. Red. I. Opacki, Z.J. Nowak. Katowice 1978; K. Heska-Kwaśniewicz: „Śląsk widzę i słyszę zarazem”. W *dwudziestą piątą rocznicę śmierci Juliana Przybosia*. W: *Julian Przyboś po latach. Ogólnopolska Sesja Literacka w 25. rocznicę śmierci*. [Red. T. Kijonka]. Katowice—Cieszyn 1995, s. 7—9 [nlb.]; T. Kłak: „Siatka innej geografii”. (O cieszyńskim okresie twórczości Juliana Przybosia). W: Idem: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984, s. 52—55.

¹⁵ T. Kłak: „Siatka innej geografii”..., s. 53—54.

to powinniśmy go odnieść tylko do pierwszego z wymienionych tutaj tytułów¹⁶. Wiersza o oskarżycielskiej pasji.

Spółeczny kontekst został w nim zresztą uwyrażniony możliwie wiernie. W wierszu *Nad Śląskiem* pojawia się więc „nędzarze wgrzebani w hałdę”, a mur fabryczny będzie „murem więzienia”, odgradzającym („ocierniającym”) tych, którzy mają pracę, od tych, którzy zostali jej pozbawieni. Ludzkie współczucie nakłada się tutaj jednak na co innego, mianowicie na ową panoramę biedy, którą wyznacza przemysłowy krajobraz. A jest to krajobraz po trosze niebiański i piekielny:

Pochłonie to wszystko jak dym pamięć smutkożerna:

Nędzarze wgrzebani w hałdę, spaloną ojczyznę,
mur więzienia, który odłamkami szkła
ocierniał,
huk hut, czarny hymn
niemoty —

Idąc,
na czarne — płomienne nakładając tła,
siebie na słońcu odcisnę.

— I długo ginie pohańbiony widok
na krzyż wieży kościelnej wbity.

A wzbija się z kominów podszeptem czerwieni,
obłokiem nad głową,
purpurą i złotem
chorał:

Bezszelestem świetlistych skrzydeł od szczytu do szczytu
rozsunęło się słowo:
Jestem!

Nad Śląskiem łuna wieczorna.

¹⁶ Wiersz pochodzi z tomu *Równanie serca* (1938), został datowany przez poetę na rok 1931. Por. PZ, s. 487—488.

Wiersz zaczyna się przestrogą („pochłonie to”), później home-ryckim epitetem oksymoronicznym („pamięć smutkożerna”).

Dym nie pochłania, ale się rozprasza. Pochłania ogień, a jego wynikiem jest dym. Przyboś stosuje tu metonimię: to, co jest rezultatem pracy — wysuwa się na plan pierwszy, cała praca umysłu (wynikania) należy do czytelnika. Jeżeli więc „dym” pochłonie „to wszystko”, to znaczy, że rozproszy „to wszystko”, co pochłonie ogień. A rozproszy i pochłonie jak pamięć, która żywi się „wszystkim”, jest „wszystkożerna”, nie dba o porządek szczegółu ani porządek chronologii. Wreszcie — o „to”.

Czym jest: „to”? W potocznym i kolokwialnym zwrocie wskazującym i nieokreślony zaimek „to” pełni wiele funkcji. Najważniejszą z nich jest komunikacyjne porozumienie, wspólny desygnat dla nadawcy i odbiorcy przekazu. „To”, poprzez swoją „nieokreśloność”, w istocie rzeczy jest realne i konkretne. Partnerzy dialogu nie potrzebują dodatkowych uściśleń. I tak jest tutaj. „To” — zrazu niejasne — okazuje się ważnym znakiem identyfikacji.

Jest pierwszym ważnym słówkiem w tym wierszu. „To” identyfikuje ze „wszystkim”, a więc z tym, co znajduje się w zasięgu oczu. Czym jest „wszystko”? Przyboś — poeta społecznej pasji — nie sięga do rezerwuaru retoryki, z której można by wyprowadzić całą oskarżycielską treść. Nie jest poetą pokroju Broniewskiego, w tym samym czasie mniej więcej piszącego wiersze rewolucyjne. Przyboś sięga po obraz, który jest jednocześnie „tym” i „wszystkim”, tj. konkretem niepodatnym na zmianę, odnoszącym się do jednego miejsca, jednej sytuacji społecznej, jednego czasu. Oto ten obraz:

Nędzarze wgrzebani w hałdę, spaloną ojczyznę,
mur więzienia, który odłamkami szkła
ocierniał,
huk hut, czarny hymn
niemoty —

Zauważmy, że ma on charakter nominatywny. Jest realistyczny i — powiemy słowami Peipera — pseudonimiczny. Jego nominatywność wyraża się w toku sprawozdania, jego pseudonimiczność

— w metaforycznej peryfrazie, eufonologii poetyckiej i podwojonym metaforycznym epitecie. Ważna jest tu nominatywność obrazu, następującego po kaznodziejskiej przestrodze wersu pierwszego. Składnia domaga się właściwej rekacji. Po wersie pierwszym, drugi — przedzielony interlinią — powinien brzmieć tak: „Nędzarzy wgrzebanych w hałdę” itd. Tak napisałby poeta respektujący porządek składni (więc tradycji). Ale nie Przyboś.

Złamanie rekacji służy procesowi wynikania. Rozdzielająca pierwszy wers od pozostałych skupień wiersza interlinia ma charakter wielkiej pauzy. Wbrew interpunkcji (wers pierwszy zamyka się dwukropkiem), po retorycznej introdukcji nie następuje wyliczenie, lecz całkowicie nowy obraz. Poetycka narracja złamana zostaje przez teatralną (sceniczną) lub filmową pauzę. Zmiana tonu jest zmianą sceny (planu). Retor wywołuje dwa obrazy.

Pierwszy jest tym, jaki dostrzegł obserwator. To, co się widzi, i to, co przedstawia się jako widzialne, musi zakorzenić się w świecie realnym. Najpierw zatem są pokazani „nędzarze wgrzebani w hałdę”. W krajobrazie górniczej biedy jest to obraz zwyczajny, pospolity, mało kogo obchodzący. Poeta go uwzniośla: „hałda” jest w jego oczach „spaloną ojczyzną”. Ale i to uwznioślenie jest także realistyczne. Hałda, nieużytek, przemysłowy śmietnik — rzeczywiście — jest spaloną/palącą się/dymiącą pozostałością po tym, co wartościowe. Dlatego nie słówko „spalony”, lecz „ojczyzna” (ojcowizna) ma tutaj znaczenie główne.

Ojczyzna/ojcowizna — to, z czego wychodzimy i do czego jesteśmy przyrośnięci, uzyskuje w wierszu Przybosa sankcję etyczną. „Nędzarze” są „wgrzebani w hałdę” realistycznie i symbolicznie — żyją z niej i na niej; są przywiązani do hałdy jak do ojczyzny/ojcowizny. Jest ich ziemią rodzinną i ich przekleństwem.

I więzieniem. Utożsamienie hałdy z więzieniem przybrało charakter chrystianiczny. Jak Chrystus ubrany w cierniową koronę pozostaje wierny do końca swojemu ludowi, tak hałda „ocierniona odłamkami szkła” pozostaje wierna swym „nędzarzom”. Jest rzeczywistym więzieniem, z którego nie mogą się oni wydobyć. Jak jest etycznym więzieniem podjęta przez Chrystusa decyzja o odkupieniu win swojego ludu.

Na tym tle — obserwatora — rola poety ulega znaczącej przemianie (i to jest obraz drugi). Nie jest on kimś z zewnątrz, podpatrującym cudze nieszczęście. Utożsamia się z obserwowaną sytuacją. Wnika w nią:

Idąc,
na czarne — płomienne nakładając tła,
siebie na słońcu odcisnę.

Piekielny pejzaż — owa hałda, „mur więzienia” — wtłacza w siebie obserwatora. *Infernum* nie zna wykluczeń. Ten, który idzie obok *infernum*, odbija się jak plama na słońcu. Fantastyczny obraz: ogniste dymy hut, ogniście zachodzące słońce, czarna hałda kopalniana, grzebiący w czarnej ziemi czarni ludzie — i on — ten, dla którego to wszystko jest pejzażem piekielnym! Nie ma chyba w poezji polskiej XX wieku równie wyrazistego obrazu...

A to jeszcze nie koniec. Jeszcze jest kaznodziejska fraza:

— I długo ginie pohańbiony widok
na krzyż wieży kościelnej wbity.

Fraza oskarżycielska. Społecznie ostra. Wymierzona przeciwko Kościołowi, który nie widzi (ów „widok”!) „pohańbienia” nędzarzy. Krzyż na kościele (symbolu wspólnoty) nie jest krzyżem „nędzarzy”, nijak się ma do „ociernionej” hałdy. Dlatego „długo ginie”. I mocniej jeszcze: pohańbienie nędzarzy jest wbite na krzyż wieży kościelnej. Jest ponowieniem sytuacji sprzed stuleci, choć w innym krajobrazie.

Czy jest bardziej radykalny wiersz w dorobku Juliana Przybosa? Taka nieretoryczna, choć retoryczna, pasja oskarżycielska rzadko się u niego pojawiała. Dramat społecznego dna (jak mówili pozytywiści) musiał jednak oblec się w realną treść w wierszu poety od początku czującego społecznie. I jak się przybrał? W ostrą krytykę nędzy ludzkiej i społecznej roli Kościoła.

Kiedy więc pojawi się ta konstatacja:

Bezszelestem świetlistych skrzydeł od szczytu do szczytu
rozsunęło się słowo:
Jestem!

to już rozumiemy, że analogia chrystusowa nie była przywołana przypadkiem. Słówko osobowe „jest” odsyła nas do głównej wykładni chrystologii: „Jezus jest Chrystus — Syn Boży”. U Przybosia przekłada się to tak: w cichym, bezszelestnym momencie zwykłości, w dniu powszednim, kiedy jedni grzebią w ziemi, by znaleźć coś do życia, a inni — idąc — obserwują to i przechodzą mimo; w tym dniu, kiedy milczą kościoły, nie zważając na pohańbienie swego wiernego ludu — dokonuje się prawdziwe, po raz kolejny, na nowo, ujawnienie ofiary. „Jestem” to „słowo”, które „rozsunęło się”, czyli zostało objawione jak Marii Pannie, uwidoczniło się za sprawą anielskiej obecności.

„Jestem” (z wami) to niewątpliwie pogłos kościelnego „Bóg z tobą”. I owego zapewnienia Jahwe, że będzie ze swoim ludem po wsze czasy (Gen 19, 3—6). Kiedy zatem pojawi się ostatni wers w utworze Przybosia:

Nad Śląskiem łuna wieczorna.

będzie on przywołaniem łuny z konania Chrystusowego, burzą, która się wtedy rozpętała, świadectwem łzy Boga, spadającej na umęczone ciało. I piekła, które się nie skończy w doczesnym życiu.

Julian Przyboś nie był poetą religijnym. Był materialistą. Odwołując się do sytuacji biblijnej, choć pisał wiersz o nędzy śląskiej lat trzydziestych, chciał zderzyć dwie analogiczne sytuacje opuszczenia, będącego w zasięgu naszego wzroku. Więc — i naszej interwencji. Dlatego ten wiersz jest tak przejmujący.

Nie niesie on z sobą żadnego większego radykalizmu społecznego od tego, jaki był w czasie „wielkiego kryzysu”. Ale poraża smutkiem, którym poezja tego czasu była przepełniona.

Dodajmy wszakże: wiersz *Nad Śląskiem* żywi się nie tylko smutkiem, jest wierszem-smutkiem o rzeczywistości nieuchronnie skazanej na stratę w pamięci. Tadeusz Kłak napisał:

Jest to obraz o całkowicie ujemnej tonacji, o pesymistycznej wymowie. Pojawia się tu motyw zamknięcia, słowo „ocierniał” służy heroizacji zbiorowego podmiotu dzięki aluzji do korony cierniowej Chrystusa, wskazuje też na jego postawę męczeńską. Hukowi huty przeciwstawia się milczenie „czarnego dymu”. Czy to obraz unoszącego się dymu, przypominającego żałobną flagę? W każdym razie obraz ten sugeruje uczucie żałoby i smutku, a także — być może — milczącego cierpienia. [...] Jest to obraz podwójnej udręki: bohaterów, których dotyczy, i bohatera, którego głos w tym wierszu słyszymy¹⁷.

IV

Król-Huta — *Wista* przypomina inne utwory Juliana Przybosia z tomu *Oburącz* i *Równanie serca*. Przypomina, lecz doświadczenie w tamtych wierszach zawarte tutaj ukonkretnia (przez toponimie) i nadaje mu znak szczególny. Człowieczy.

Dzień za dniem — w ramionach żelaza.
Tygodnie — na stalowych żebrach.
Zamurowani w wypalonym roku: w ceglach,
zawieszeni u wykutej
góry
z metalu,
z której
na szynach z ludzkich ramion wybiegłych
mały pociąg się oderwał —

— metalowcy z Król-Huty.

Tę niedzielę zmykającą z kół obrotu,
wyczekaną, po roku dościgłą,
dalej, dalej, na wycieczce,
na zielonych polach,
rozchylanych parowozem wzdłuż toru,

¹⁷ T. Kłak: „*Siatka innej geografii*”..., s. 52—53.

jedźmy śpiesznie
wytwarzać!

Oto:
jak za jaskółką,
śmiga sama linia lotu:
druć telegraficzny:
polot,
stukot zbija szybko słupy w gęsty parkan.

Gromado do gromady! Z serc na serce,
z ulic na miedze,
ze stalowych sprzęgieł,
po gałąź
w pędzie się nasuń!

Uświęconą kół błyskiem
wielorękę,
od motorów
wartką,
spaloną na węgiel,
całą,
podajesz wiatrom.

Słońce, odkurzone z dymu — tak blisko,
że twarz można do niego przytulić,
powietrza
płucem jodły nachwiały!

Śród was, ręką od pióra
skrzydlatą
wylatując za okno, domyślam:
to góra
z lasu?
— Spójrzycie:
Wisła!

Nie jest to pewnie wiersz arcydziełny, nadmierne zaufanie do
elipsy w poetyckim obrazowaniu nie służy jego dobrej komunika-

tywności. Nie jest trudny w odbiorze, ma parę świetnych obrazów, lecz prędeż robi wrażenie notatki lirycznej niż skończonej całości. Zdzisław Hierowski pisał, że

stanowi on jakby programową realizację tez Przybosa, dotyczących możliwości i kierunków rozwojowych poezji na Śląsku, a będąc klasyczną realizacją jego ówczesnej poetyki, jest zarazem najlepszym przykładem tego, jak poeta widział Śląsk, z jakich elementów budował jego poetycki obraz¹⁸.

Hierowski czyta Przybosa przez jego filipiki skierowane przeciwko poetyckiej amatorszczyźnie i przez mozolnie wykuwaną przez niego teorię poezji i języka poetyckiego. Bardzo słusznie. Ale co nam to mówi o wierszu? Niewiele lub nic zgoła. Lepiej, choć równie ogólnie, pisał Tadeusz Kłak:

Otrzymaliśmy tu [w części pierwszej — M.K.] syntetyczny obraz robotniczej zbiorowości, jej „przypisania” do warsztatu pracy, zamkniętej przez spersonifikowane realia przemysłowego pejzażu. Pozostała część utworu opiera się na wizji odmiennej, przeciwstawnej. Niedzielny wyjazd hutników do Wisły ujęty został jako obraz pełen niecierpliwej radości oraz oczekiwania nowych wzruszeń i wrażeń. Pojawiają się wyrażenia takie jak „niedziela [...] wyciekana”, motyw lotu, pędu (z wykorzystaniem obrazu jaskółki). Jeśli tu i ówdzie pojawią się wizje pejzażu przemysłowego, to pełnią tu inną funkcję: „wielorękę / od motorów / wartką / spaloną na węgiel, / całą podajesz wiatrom”¹⁹.

Prawda. Lecz siła wiersza zaczyna się od pierwszego obrazu. Tu — mocno uwypuklonego.

Najpierw mamy do czynienia z upływem czasu, jego monotonią: „dzień za dniem”. Ale zaraz ze skonkretyzowaniem bardzo silnym, który ten upływ i tę monotonię podkreśla i nadaje im niezwykły kształt. Czas jest zamknięty „w ramionach żelaza”. I monotonia ma taki sam „uściskowy” charakter. Upływający czas, którego nie

¹⁸ Z. Hierowski: *Życie literackie na Śląsku...*, s. 289.

¹⁹ T. Kłak: *„Siatka innej geografii”...*, s. 54.

można zatrzymać, oszukać, spowolnić, zaciska się na podmiocie mówiącym. Monotonnie odmierza swój rytm.

Tak się zaczyna ten wiersz. I zaraz zostaje dopełniona sytuacja liryczna: „Tygodnie — na stalowych żebrach”. Znow — najpierw — czas, monotonia, ale już „żelazne ramiona” osadzone zostały na „stalowych żebrach”. Żelazo, stal — nie chodzi tutaj o precyzję wyśłowień z zakresu technologii metali. Chodzi o to, że w owym dwuwierszu zwrotki pierwszej zderzone zostały dwie przeciwstawne siły: nieuchwytny czas i namacalne żelazo. I że określają one sytuację bohatera lirycznego. Tego bohatera, który zostaje dopiero teraz — przez wynikanie — dookreślony:

Dzień za dniem — w ramionach żelaza.
Tygodnie — na stalowych żebrach.
Zamurowani w wypalonym roku: w ceglach,
zawieszeni u wykutej
góry
z metalu,
z której
na szynach z ludzkich ramion wybiegłych
mały pociąg się oderwał —

— metalowcy z Król-Huty.

Są tu dwa rodzaje wynikania. Pierwszy jest temporalny (to zobaczyliśmy), drugi — opiera się na połączeniu czasu i pracy. „Metalowcy z Król-Huty” są „zamurowani w wypalonym roku”; pracując przez rok cały, „wypalają się” jak „cegły” w rzeczywistości huty i są w tej ceglanej hucie — po prostu — „zamurowani”, pozbawieni wolności od pracy. Są także „zawieszeni” (przykuci niejako stalowymi linami) „u wykutej / góry / z metalu”; wykutej przez siebie, naturalnie. Tutaj zaczyna się proces drugiego wynikania: niewolnicy okrutnej pracy, zamurowani w ceglach, przykuci do żelaza, odrywają się z miejsca swojej niewoli przez efekt swej pracy: pociąg.

na szynach z ludzkich ramion wybiegłych
mały pociąg się oderwał —

I już nie ma pracy, nie ma mozołu, utrapienia i zamknięcia. Żelazo oderwało się od pracy, od ludzkiego sprzęgu sił, przestało być produktem technicznym, stało się środkiem radosnego wyzwolenia. Żelazo bezimienne, „na szynach z ludzkich ramion wybiegłych”, zmieniło się w „pociąg”.

Jest wolna niedziela, czas odpoczynku:

Tę niedzielę zmykającą z kół obrotu,
wyczekaną, po roku dościgłą,
dalej, dalej, na wycieczce,
na zielonych polach,
rozchylanych parowozem wzdłuż toru,
jedźmy śpiesznie
wytwarzać!

W innej wersji tego wiesza, wydrukowanego na łamach „Zarania Śląskiego”, ta strofoida wyglądała tak:

Tę niedzielę, zmykającą z kół obrotu,
wyczekaną, po roku dościgłą
— po zielonych polach
rozchylanych parowozem wzdłuż toru
wytarzać!

Lepiej. W wersji ostatecznie zaaprobowanej przez Przybosa znikła eliptyczność, która dawała większe pole wyobraźni. Wersja kanoniczna jest retoryczna, w toku powtórzeniowym („dalej, dalej [...] / jedźmy śpiesznie”) ma charakter opisowy; wersja z „Zarania Śląskiego” jest zdynamizowana, odsyła wprost do radości jako stanu emocjonalnego. W wersji kanonicznej „niedzielę” — „dościgłą”, „wyczekaną” — trzeba „na zielonych polach” — „wytwarzać”, czyli uczynić „niedzielą” właśnie. W wersji z „Zarania Śląskiego” tę samą „niedzielę” trzeba „po zielonych polach” — „wytarzać”. Ten *infinitivus* jest znakomitszy w swoim generalnym wystąpieniu niż jego ostateczny zamiennik.

„Wytarzać niedzielę” — jakaż wielość znaczeń ukrywa się w tym metaforycznym kolokwializmie! Słowo „wytarzać” jest synoni-

mem radości bezgranicznej, ukrywa w sobie całą intensywność animalnych doznań. Ale w tym obrazie są dwa punkty nacisku, dwa słowa ważne: najpierw „niedziela”, później „wytarzać”.

„Niedziela” odsyła do czasu, który wyzwolił się z monotonii pracy. „Zmykać z kół obrotu” — jakież to sugestywne przekształcenie potocznego „być w kołowrocie”, czyli w nieustającym zobowiązaniu do pracy. Słowo „zmykać” ma w sobie potencję beztroskiej ucieczki, oderwania się, wyzwolenia. Ta „wyczekana, po roku dościgła” chwila — „niedziela” — jest więc czasem wyzwolenia. Banalne? Zapewne takie byłoby, gdyby Przyboś nie odwołał się do „metaforycznej” tautologii. Kładąc nacisk w poetyckim obrazie i na drugie słowo — „wytarzać” — nie tylko przywołuje biblijne zielone niwy, pastwiska czy łąki z *Psalmu 23*, ale wzmacnia je doświadczeniem ludzkim. „Zielone pola” są „rozchylane parowozem wzdłuż toru”, natura jest ujarzmiana przez cywilizację. Jak rozchylamy trawy i zboża ręką, tak pola są rozchylane przez tory. Bardzo piękny obraz, prawda?

Niedziela nie ma więc wymiaru święta religijnego, należy do czasu ludzkiego. Jest „wytwarzana”, „zmyka z kół obrotu”, czyli nie mieści się w porządku roku (liturgicznego, wegetatywnego), ma w sobie tę moc staropolskiego „nie dzieła”, czyli bez pracy, poza pracą, ponad czynnością aktywnego udziału w jakimkolwiek praktycznym uczestnictwie. „Wyczekana” tak, że można ją „wytarzać”. O, jakież to nadzwyczaj proste, ludzkie, pragnienie szczęścia.

W następnym obrazie Julian Przyboś przenosi nas w inną rzeczywistość poetyckiego oglądu. Wyzwoleni z huty, radośni z dnia wolnego, robotnicy patrzą przez okno. Co widzą?

Oto:

jak za jaskółką,

śmiga sama linia lotu:

drut telegraficzny:

polot,

stukot zbija szybko słupy w gęsty parkan.

Takie samo wynikanie obrazu: najpierw widzimy jaskółkę, to, co najdrobniejsze, a następnie otwieramy swoje spojrzenie na prze-

strzeń. Jaskółka i drut telegraficzny, wątłe ciało ptaszka i wbudowana w przestrzeń natury sieć słupów, na których liniach przysiadają jaskółki. Z drobnej istoty na rzeczywistość techniki — „polot”. To wynikanie jest wyraźnym odwołaniem do Peiperowskiej zasady psychologicznego i epistemologicznego „rozkwitania”. Najpierw poznajemy szczegół, a potem całość. Jaskółka, słupy telegraficzne, które „stukot zbija szybko [...] w gęsty parkan”... Wszystko zostało tu z sobą połączone: natura i kultura, widzenie naiwne z widzeniem awangardowym.

A potem:

Gromado do gromady! Z serc na serce,
z ulic na miedze,
ze stalowych sprzęgieł,
po gałąź
w pędzie się nasuń!

W wariantcie z „Zarania Śląskiego” ta strofa tak wyglądała:

Gromada do gromady! Od wozu do wozu,
z serc na serce,
ze stalowych do stalowych
sprzęgieł
w pędzie się nasuń!

To obraz po wyjściu z pociągu. Jakiż realistyczny obrazek: tłum robotników, wyległy z kolejowych wagonów, rzuca się w rustykalną rzeczywistość — „od wozu do wozu”, by innym środkiem lokomocji doświadczyć tego, czego już doświadczył przez okna wagonów. Natury wsi doświadcza jednak tak samo jak kultury miasta: „z serc na serce”. Z pragnienia na doznanie!

Przybóś bardzo dokładnie konstruuje poetycki obraz. W rzeczywistość natury włącza rzeczywistość techniki. Owe „stalowe sprzęgła” z huty przeniesione do „stalowych sprzęgieł” wozu konnego — znów w porządku wynikania — sprawiają wielkie wrażenie. Tak działa wyobraźnia filmowa, jakby poeta stosował szwenki, szybki montaż z przebiegiem obrazów, albo nakładanie się jednego obrazu

na drugi. I tylko owo: „w pędzie się nasuń” kontaminuje zarówno pęd pociągu, pęd wozu, jak i ludzkie oraz animalne (odnoszące się do zawołania do konia) „nasuwanie się”, więc przestąpienie z jednego miejsca na drugie. Tutaj ta kontaminacja ma charakter metaforyczny.

Kolejny obraz wiersza odwołuje się zatem do tego, co jest konsekwencją kontaminacji. Zmiana przestrzeni — z miejskiej na wiejską, z przemysłowej na nieskażoną wolą ludzkiego umysłu — odbija się w efekcie na samej przestrzeni i na podmiocie. Kiedy Przyboś napisze:

Słońce, odkurzone z dymu — tak blisko,
że twarz można do niego przytulić,
powietrza
płucom jodły nachwiały!

— to w tym poetyckim obrazie zamyka on dwa doświadczenia oglądu: najpierw zmiany krajobrazu, a następnie wtopienia się weń podmiotu poznającego. Słońce, którego barwy nie widać na przemysłowym Śląsku, w Królewskiej Hucie, tutaj zostaje „odkurzone z dymu” i jest „tak blisko, / że twarz można do niego przytulić”. Podobnie powietrze, jakim nie da się oddychać tam, gdzie się mieszka, tutaj — w Wiśle — zda się, że same jodły nawiewają je płucom! Nawiewają przez „nachwianie” gałęzi. W tym obrazie tyle znaczeń, otwierających się na euforyczną radość. Czy ktokolwiek inny w poezji polskiej potrafił zawrzeć w doświadczeniu czułości — twarz i słońce, powietrze i oddech?

Kiedy więc poeta — nie po raz pierwszy i nie ostatni — zastosuje tę samą regułę poetycką, chwyt retoryczny — „domyślenia” jak tutaj czy „zoczenia” jak w *Lipcu*:

Śród was, ręką od pióra
skrzydlatą
wylatując za okno, domyślam:
to góra
z lasu?
— Spójrzycie:
Wiśła!

a więc, kiedy przeniesie doświadczenie oglądu w obręb sztuki tworzenia, to jasne się stanie, że jego wiersz musi się zamknąć w jasno zwerbalizowanym programie poetyckim.

W swoim wierszu Przyboś zmierzył się z doświadczeniem pracy i wyzwolenia od pracy możliwie najlepiej, jak mógł. *Król-Huta — Wisła* ma w sobie tę samą „bulionowość” wiersza *Lipiec*, o jakiej mówił Karol Irzykowski²⁰. A jednak w tym, na swój sposób niezwykle, utworze zawiera się przecucie poetyckiej pewności, którą później zawrze poeta w przekonaniu, że wiersz ma być tym, czym powinien być, i nie ma realizować tematu, nawet najbardziej ważnego, ile stać się nim samym. Jak to wyraził w książce o Mickiewiczu? Wiersz nie ma traktować o płaczu, ale być wierszem-płaczem!²¹

V

Julian Przyboś poświęcił Górnemu Śląskowi tylko dwa poetyckie spojrzenia. *Nad Śląskiem* oraz *Król-Huta — Wisła* są wierszami o dwóch odmiennych rzeczywistościach: świecie braku pracy i nędzy oraz świecie pracy i wypoczynku. Każdorazowo zmienia się tonacja tekstów. Wiersz-smutek odwołuje się do planu wartościowego, stąd obrazowanie poetyckie opiera się na metaforyce kontrastów, ewokuje nastrój przygnębienia. Wiersz-euforia, zanurzony jest w metaforyce radości; czasowniki typu: „wybiec”, „oderwać”, „zmykać”, „wyt(w)arzać”, „śmigać”, oraz połączenia typu: „uświęcona kół błyskiem / wieloreka” czy „ręka od pióra / skrzydlata”, przypominają bardziej znane utwory Przybosia: *Porwany przez przerośnię* i *Lipiec*. Wiersze o radości pracy i radości wakacji.

²⁰ K. Irzykowski: *Mgły na Parnasie. (Odczyt radiowy)*. W: Idem: *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*. Oprac. Z. Górzyna. Inf. bibliogr. B. Winklowa. Kraków 1976, s. 403.

²¹ Por. J. Przyboś: *Wiersz-płacz*. W: Idem: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1965.

Jakże ważnego znaczenia nabiera eksklamacja ostatnia w utworze *Król-Huta — Wisła*: „— Spójrzycie: / Wisła!”, eksklamacja w każdym ze znaków doniosła. Najpierw pauza, później rozkaznik, następnie dwukropek otwierający także na pauzę, wreszcie nazwa osobowa wzmocniona wykrzyknikiem.

Nie o słówko „Spójrzycie” tutaj chodzi, ale o słowo „Wisła”. Odniesienie do małej górskiej miejscowości, z której bierze swój początek królewska rzeka, to także — *implicite* — odwołanie do „zakurzonego” na początku lat trzydziestych XX wieku optymistycznego światopoglądu Przybosia o pracy jako kolektywnym szczęściu.